DOI: 10.15929/j.cnki.1004-2172.2016.01.008

黄翔鹏"宫调"理论研究

刘永福

(扬州大学音乐学院 江苏扬州 225009)

摘 要: 黄翔鹏是20世纪最杰出的民族音乐学家之一,开创了传统宫调理论研究之先河。他为"宫调"及"宫调理论""乐学"与"律学""音"及"音阶""旋宫"与"转调"等一系列概念、术语所作的规范和界定,语言精炼、内涵清晰;他所提出的"律、声系统关系""七律定均、五声定宫""五声为骨干、七声为背景""均、宫、调三层次概念"以及"同均三宫"等宫调学原理,逻辑缜密、富于哲理。体现了"系古今、辨名实、重实践"的学理和原则,系统地建立起了中国传统音乐基础乐理的理论框架和学科体系。

关键词: 黄翔鹏; 宫调理论; 乐律学; 音及音阶; 同均三宫; 旋宫转调

中图分类号: J602 文献标识码: A 文章编号: 1004-2172(2016)01-0058-07

上世纪80年代初,黄翔鹏在为《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》撰写的"宫调"条释文中,首次对"宫调"及"宫调理论"进行了界定,明确写到"中国的传统乐学理论把音、律、声、调之间的逻辑关系总称为'宫调'……审查其间的诸种逻辑关系,包含律高、调高、调式间各种可变因素在内的、综合关系的研究,即是宫调理论。"[1]94 从该条释文的撰写到辞世(1997年)前的10余年间,他结合曲调考证及乐调实践研究,不断丰富和发展"宫调学"的内涵,先后发表了一系列创新性成果,开创了中国传统宫调理论研究之先河,系统地建立起了中国传统音乐基础乐理的理论框架和学科体系。

一、乐学与律学

作为中国古代音乐技术理论的概称,乐律学是在音乐艺术实践不断繁荣发展的基础上得以逐步形成和完善的。由于"乐"和"律"无论在音乐实践活动还是在音乐理论表述中都是不可分割的整体,所以中国古代(先秦至明代前)将实际包含"乐(学)"和"律(学)"两方面内容的学科,统称为"乐律学"。直到朱载堉分创"律学新说"和"乐学新说"后,才分别有了"乐学"和"律学"两个学科的概念。但是,作为两个学科概念,"乐学"和"律学"的内涵属性并未得到明确界定,"乐""律"相互混同或相互取而代之的现象司空见惯,从根本上困扰和制约了中国民族音乐基本理论体系的规范和建立。对此,黄翔鹏以"传统宫调理论的律学基础"为纲,通过音律思辨,从历史性和现实性的角度,对其进行了全面系统的论证和解读,使以往很多模糊的、纷乱的、未知的问题得以规范和明晰。

1. 阐明"律学"和"乐学"两个学科概念的基本属性及内涵关系

通过对曾侯乙钟磬铭文乐学体系的释读,黄翔鹏认为,先秦文献中虽然没有"律学"和"乐学"两个独立的名词,但是我国的传统乐律学中确实存在"律学"和"乐学"两个分支,各自有其不同的研究对象和表现内容。对这两个概念的基本内涵,他做出了有史以来最为明确的界定,即"律学"主要是以自成体系的成组乐音为对象,从发音体振动的自然规律出发,取"音响学"的角度,运用数学方法来研究乐音相互之间的关系"乐学"主要是从音乐艺术实践中所用乐音的有关组合形式或技术规律出发,取"形态学"的角度,运用逻辑方法来研究乐音相互之间的关系。① 在此基础上,他又对各自的对象、内容以及所属概念进行了系统分类。他指出,"乐学"以宫调理论、记谱法和读谱法以及乐器法及其应用场合的传统规定等为主要研究对象"律学"则以"同律度量衡"学说和历代黄钟律音高标准、正律器、生

收稿日期: 2015-07-06

基金项目: 2012年教育部人文社会科学规划基金项目"黄翔鹏'宫调学'理论体系研究"(12YJA760039)。

作者简介: 刘永福(1960—),男,扬州大学音乐学院教授。

律法以及律制的应用为主要研究内容。② 为了强调律学的理论基础作用，他又将“律”的内涵定义为“乐音的音高标准；乐音的有关法则或规律”。[2] 这种前所未有的系统分类和基本规范，不仅有利于人们正确认识和理解“乐学”与“律学”两个概念的本质属性，而且明确了中国传统“乐律学”研究及学科建设的各自领域、对象和方法。

关于“律学”和“乐学”之间的内涵关系，他的解释则更加简洁、清晰、明了，即“乐学是‘音乐基本理论’，而律学则是乐学的理论基础。”[3]254 换言之，“律学是乐学的理论基础，乐学在音乐实践中的应用，则是检验律学理论的重要依据。”[4]267 为进一步加深人们对“律学”与“乐学”关系的理解，他对“律”的起源以及音乐实践对“律”的影响及其表现作用也进行了阐述。他指出，“律”之所以成为一定律制，成为人们自觉掌握的不同音程关系的总结，进而产生一定的计算方法，是由于通过音乐实践，在音阶的实际运用中，对不同的音程关系产生运算要求，而获得的理论认识的成果。因此他断定，音阶的起源应早于律制。因为，远古至青铜时代的乐器从实际调查已见者说，其乐音系列都由音阶组成，而并无任何按律编排的实例。可见，音律理论的产生，应该源于音乐实践中起作用的音阶用音的计算，而不是脱离了音阶，事先从纯数理的关系上规划出的音程概念。这也就是说，律制对音阶各级音程关系虽有一定的规范作用，但音乐实践的发展却不一定完全遵循数理的规律，而只是在一定程度上受它的约制。总之，中国律学史中的律制理论虽然经过多种变律的不同时期，但却始终围绕着宫调关系的理论与实践而发展着。③ 这一系列真知灼见澄清了以往学界在“律学”与“乐学”关系问题上的纠结和模糊，对正确揭示和认知“律”与“声”“均”与“宫”“音列”与“音阶”等各种“律、声系统关系”具有十分重要的作用。

2. 明晰“律位”与“律高”概念及其“定量”与“定性”问题

关于“律位”，黄翔鹏解释说，“‘律位’概念出于十二律体系。不同律制中处于核心地位的十二律，称为正律；此外派生出的各律，称为变律。生律序列超过十二数的律制，凡变律与正律音高相近，在乐学的应用中处理宫调关系时可以互相代替使用者，则称为同一‘律位’，这种同位异律、灵活代用的现象，相当普遍地存在于东方国家各民族的非平均律体（系）之中。当该民族的宫调体系基本上使用十二音名的制度时，不同调高中的同名各音必然在相当数量上出现微音分差别。”[1]95 简单地说，“同样一个C，可能是低列的C，也可能是高列的C，但都是C，这就是律位。同一律位可能有不同的律高……曾侯钟中所谓宫音，还有高的宫音，低的宫音。所谓商音和羽曾，也有高低之分。这些只是律位名称，而不是律高名称。”[4]238“律位”概念的提出，使我们对“十二音律体系”的内涵有了更加明确的认知。同一个“黄钟”或“大吕”，因律制或音乐风格的不同，其“律高”表现不尽相同。然而，无论律高（微音分）差别有多大，“律位”不能出现差错。

起初，黄翔鹏强调“律位”一词主要是为了借以说明秦汉以后已经失传的同位异律灵活选用不同音高的钟律结构。随着研究的深入，他认为，“律位”概念对中国传统宫调术语的进一步规范至关重要，关系到音乐形态表述及“曲调考证”中的“定量”与“定性”问题，因此他反复强调，“中国音乐‘律位’理论应该大讲特讲，这是西方世界不太注意的问题，在东方音乐中它却是很重要的特征。西方没有这个词，而中国古代不仅有律位这个词，还有律高这个词，它们彼此区别的清清楚楚。不管怎样定量，定性应是毫不含糊的。”[4]240“律位”问题是正确揭示和认知“同均三宫”等宫调学原理的重要因素。“同均三宫”所涵括的三种七声音阶虽然可以用同一个七律（均）作为音高标准，即“律位”可以相同，但由于音阶属性和音乐风格不同，同一个“律位”其“律高”存在差别。反过来讲，这种“律高”上的差别体现着不同的音阶属性及情感表现，故不能将它们当做同一性质的“音阶”看待。通俗地讲，就是既不能把“古音阶”的“变徵”当做“新音阶”的“变宫”或清商音阶的“角”，也不能把清商音阶的“闰”当做“古音阶”的“宫”或“新音阶”的“清角”。虽然它们的“律位”可以相同，但“律高”却存在差别。正是“律高”上的差别，形成了三种不同的音阶属性和音乐风格。另外，这种“律高”（微音分）的差别及风格特征是靠听觉感知的。“同均三宫”原理中的“七律”（均）是“律位”概念，而不是“律高”概念。“律高”是体现音阶属性和民族风格的，并不需要“原理”予以明确和解决。“律位”在东方各民族音乐中（比如在曾侯乙钟铭中），并不表示精确的、一成不变的律高，却能精确地指出音阶中各音的正确位置（律位）。④“同均三宫”原理中的“音律”亦如此。

"律位"与"律高"、"定量"与"定性"问题直接关系到对乐曲风格及音阶属性的准确判断，所以要大讲特讲。

二、"音"与"音阶"

建立我们自己的"基本乐理"，是黄翔鹏宫调理论研究的主要目的之一。从上世纪80年代初开始，他公开提出并为之一再呼吁的，就是中国传统音乐的乐理问题。为了能够系统地建立起中国传统音乐基础乐理的理论框架，他力求从基础做起，对一些常见的"宫调"术语的内涵属性及其相关问题进行规范和正名。

1. 关于音、律、声、调几个概念及其相互间的逻辑关系的诠释和解读

黄翔鹏首先强调，"音"字作为音阶解释，占有重要地位，因为传统乐学文献在表述这一概念时，常从不同角度揭示其内涵而分别使用音、律、声、调等词，如五音、七音、五声、七声、六律、七律等等。⑤通过系统性的表述，我们能够更加清楚地认识到，"音"(即音阶)包含着律、声、调等多重属性。其基本的内涵关系是，"音阶"由不同音高关系的音级构成，如宫、商、角、徵、羽等；各"声"之间的关系则源于生律法，如"三分损益法"中的宫生徵、徵生商、商生羽……所生之"声"按一定规律及关系组合起来，就形成了"音阶"，如宫—商—角—徵—羽(五声音阶)、宫—商—角—中—徵—羽—变(正声音阶)等等。作为"音阶"中的各"声"(尤其是"五正声")又有"调式"的含义，即所谓的宫调式、商调式、角调式……另外，无论是"音"(音阶)还是"声"(阶名)，亦或是"调"(调式)，其标准音高均由"律"(黄钟、大吕……)来决定，离开了黄钟、大吕等十二律，音(音阶)、声(阶名)、调(调式)也就失去了真正的实践意义。这个现象也再次证明，他所提出的"传统律学是传统宫调体系的理论基础"这一观点的正确性。综上分析不难理解，作为"宫调"范畴内的几个乐学基本概念，音、律、声、调虽各有其不同的表现特征，但却蕴含着我中有你、你中有我的逻辑内涵，正是这种共生共融、相互包含的辩证统一共同构建起了较为完整的宫调理论体系。

2. 明确阐释了完整意义上的"音阶"概念

在明确音、律、声、调之间的内涵关系的基础上，他着重对"音"及"音阶"问题进行了规范和厘定。首先，黄翔鹏立足于民族音乐创作实践，阐发了完整意义的"音阶"概念。长期以来，我们对民族音阶的认识和理解是模糊的、片面的、肤浅的，仅仅依据民歌旋法中的音级数便仓促为"音阶"概念进行分类和定名，诸如九声音阶、八声音阶、七声音阶、六声音阶、五声音阶、四声音阶、三声音阶……可谓种类繁多，应有尽有。甚至将"七声"和"五声"视为两个独立的系统。为纠正和消除类似的片面认识，黄翔鹏从人类听觉的自然规律出发，对"七声"与"五声"的关系作了辩证的梳理。他反复强调，完全或完整的"音阶"就在于它有七个音，因为也只有七个律才能确立调高，亦即"七律定均、五声定宫"。为了让更多人都能够理解这种完全意义上的"音阶"概念，他还用非常通俗的语言对此作了解释，其中谈到"按照五度的关系调律时，头七个音是各有特点的。等到第八个音出来，就要产生同名的变化音了，如 fa、do、sol、re、la、mi、si，下一个音应该是$^{\#}$fa 了，与'fa'同名，在音高的感觉上出现'变音'了。不管什么时候，从哪个音开始，一过'七'，一定出现同名的变化音。这个规律超乎民族界限，反映了人类听觉的自然规律。所以无论是哪个民族，音阶构成的数字必然是'七'。《国语》讲'七律者何'，就是讲音阶一定是'七律'。"[4]256面对长期以来人们将"五声"与"七声"割裂开来的现象，他创造性地提出了"五声是以七声为背景的五声，七声是'奉'五声为骨干的七声"[4]257的民族音阶理论观。"五声为骨干、七声为背景"的民族音阶观从根本上诠释了"七声"奉"五声"、"五声二变经纬相成"的思维传统和创作理念，为中国民族音乐创作提供了既可靠又实际的理论依据。

3. 首次对"音阶"产生的时间及称谓提出异议，并为其匡谬和正名

根据实际测音结果，并通过对曾侯乙钟铭的研究，黄翔鹏提出了七声音阶产生的时间概念。他说，"新音阶其实不新，旧音阶其实也不古……所谓'新音阶'倒是在远古即已存在的古老音阶。"[3]34他为此特别指出，"关于七声音阶的问题，由于过去所知的先秦史料中并未发现'变宫'一辞，因而长期不得结论。钟铭出现后，不但使这一问题迎刃而解，而且还进一步提出了有关新音阶的证据，证实新音阶在先秦的音乐实践中早有巩固的地位。"[3]165他据此强调，我们今天所称的雅乐音阶、清乐音阶、燕乐音阶，历史上原称为正声调、下徵调、清商调，因此建议"最好还是使用历史上原有的名称"[1]92，可称

之为正声音阶、下徵音阶和清商音阶，因为"音阶的使用是乐音关系的规律，不是乐种的规律"。[3]252雅乐、清乐、燕乐是中国历史上的三个乐种的名称，如同今天的西安鼓乐，福建南音一样，每个乐种里的音乐是没有音阶限制的，三种音阶并用。据文献记载，历史上的"清乐"恰恰多用"燕乐音阶"，如果用雅乐音阶、清乐音阶、燕乐音阶这套术语阅读古代文献就会搞糊涂了。另外，使用"正声、下徵、清商"的称谓不仅有历史依据，而且内部结构合理。中国古代是以"正声音阶"为基准的，所以称其为"正"，就同一个七律来说，下徵音阶的宫位正好处在正声音阶的"徵音"上，古时的算法是从宫音下方的徵音算起，所以称作"下徵"；清商音阶的宫位正好处在正声音阶的"商音"上，所以称作"清商"。技术术语必须反映所指概念的内部结构，因此用"时序"或"乐种"命名音阶的称谓方式是不科学的，不宜沿用下去。⑥

三、"均、宫、调"与"同均三宫"

"均、宫、调三层次概念"是黄翔鹏宫调理论的核心内容之一，也是他为建立我们自己的"基本乐理"而提出的重要理论。均、宫、调作为中国传统宫调理论中的重要概念、术语，自古以来内涵不清、逻辑混乱。针对以往"均"与"宫"的区别被抹杀，以致所出现的相互等同的混乱现象，通过对乐学与律学关系的梳理以及对古代文献的研究，黄翔鹏明确提出"均、宫、调是三个层次的概念"。他依据"律所以立均出度也""以七同其数、以律和其声""黄钟一均，唯用七律""七律者，黄钟一均也"等文献史料，将"均"的概念定义为"在'五度圈'的连续音高序列中摘取七律构成音阶，这七个律高所构成的绝对音高位置与各律间相对的音程关系的总和就是'均'……简单化地说，'均'就是七律在'五度圈'中的位置。"[1]82关于"宫"和"调"，他分别解释说，"宫"为"音阶"的"音主"（即"夫宫，音之主也"），"调"即"调式"。这样的表述不仅符合古人的理念和"均、宫、调"的本义，而且语言精准，逻辑性强。既凸显了"均"（七律）的音高标准作用，又将"均"与"宫""宫"与"调"有针对性地区别开来。在此基础上，他还提出了很多具有重要价值的学术论断，比如"七律定均、五声定宫""均统帅宫、宫统帅调""同均可以有不同的宫""同宫可以有不同的调"等等。这一系列表述充满智慧和哲理，将律、声系统关系阐释得既生动又富有逻辑，使"律"与"声"、"均"与"宫"、"宫"与"调"等相关概念之间所具有的既区别又联系的辩证关系得到了进一步明确，其内涵原理更加清晰，形成了一个较为完整的乐调系统，因而具有里程碑意义。

在论证均、宫、调三层次概念的同时，根据三种七声音阶的各自属性及相互间的音级结构关系，他创造性地提出了"同均三宫"的理论。关于"同均三宫"的内涵原理，笔者已有文论发表，在此不赘述，这里仅就其主要学术价值略述一二。

1."基本原理"指定"调域"，"内心听觉"感受"风格"

"均"作为"乐音体系"中的一组"七音列"，其本身并不具有"音阶"和"调式"含义，它的作用只在于为某种或几种"音阶"或"调式"指定"律位"或"音律"范围。因此，"同均三宫"原理首先告知人们，一首七声音阶曲调往往存在三种记谱之表（假）象，对于音阶和调式属性的准确判断，不能仅仅依据七音列结构及音程关系来随意认定，而应该以感性认识为主。也就是说，"基本原理"只能明确"音律"范围，"音乐风格"及音乐情感的认知和把握要靠"内心听觉"来实现。正因为同一个七律（均）存在三种记谱的可能，长期以来，时常发生同一乐调在研究属性认识上的分歧与抵牾，甚至发生以何种音阶记谱之争端。⑦而这些抵牾和争端恰恰是由于没有意识到"同均三宫"现象所致。黄翔鹏之所以如此重视"同均三宫"问题，就是因为在以往的民歌记谱中，原本是"清商音阶"的曲调却记成了"新音阶""本来是徵调式的，记出谱子后成了羽调式"。[4]215正确认识和理解"同均三宫"原理，就能够在认知和把握音阶属性及乐调风格的过程中，将内心听觉放在首位，并通过理性分析对其作出正确判断。否则，就必然会在记谱及"乐调风格"的认定上出现偏差，最终酿成无法挽回的错误和损失。为了培养中国音乐特有的调性感，使我们的音乐工作者都能有"一副中国耳朵"，黄翔鹏在揭示"同均三宫"原理的同时，还非常重视视唱练耳的民族化问题。为此，他曾花费数十年的心血，精心搜集整理并选编了《中国传统音乐一百八十调谱例集》，希望建立我们自己的视唱练耳教学体系，让中国民族音乐能够回归传统，使每一位炎黄子孙都能够感受到中国传统音乐的魅力，并将其世代传承发展下去。

2.揭示概念生成原理，把握内涵创建体系

"同均三宫"原理寓意深刻、内涵丰富，"牵一发

而动全身”。通过此，一些重要的、传统性和历史性的概念被逐步揭示和认知，诸如：均主、音主、调头、律位、律高等等。由此促发了各种宫调学原理的生成和明晰，澄清了种种模糊认识，厘清了很多概念关系，为建立中国民族音乐基本理论体系提供了思路和方法。“大小调体系与中国的同均三宫是不同的两种理论体系，二者间的差异是很大的。”[4]236这主要是因为，“现有的西方乐理，究竟还只是一种应用技术理论，而不是真正的音乐‘基本原理’。应用技术理论很难完全摆脱‘行会习气’，其中常常有些说法是不能当做科学原理来看的”。[5]259“同均三宫”所生成和所具有的律、声系统及音律逻辑关系充分表明，我们所要建立的“基本乐理”，不是西方的“应用技术理论”，而是集历史、传统、思辨、逻辑于一体的“基本原理”。“这是说，如果我们要借鉴西方乐理的基础知识，用来整理中国传统音乐自己的‘乐理’时，不能、也不应停留在西方应用技术理论的现成‘表述’之中就予搬用。而应深入到西方乐理背后隐含着的‘基本原理’之中，才能得到‘由此及彼，由表及里’的真切认识。”[5]260总之，“同均三宫”之所以具有划时代的里程碑意义，其关键因素之一就是以其原理为框架而建立起来的“三宫”“五调”“十二律”“一百八十调”的乐调系统和理论体系。

3. 扩展技法繁荣创作，继承传统开创未来

如上所述，“同均三宫”指的是同一个七律内的三种不同属性的七声音阶。据黄翔鹏考证，“同均三宫”的内涵原理早在京房时期就已经被认识，⑧而且，每一种七音列都有三种七声音阶的可能。因此，“在雅乐、俗乐、燕乐等音乐中，各种音阶是混在一起用的，并不会在某种音乐中单独用某一种音阶”。[4]174亦即“实践当中，越是古老的乐种，越是三种音阶都用，全都用。”[6]但是，这种传统的原理、技法及表现形式，近现代以来逐步被忽略。“同均三宫”原理的重新被揭示不仅使我们感受到了传统音乐创作原理和技法的回归，也让我们看到了民族音乐创作的未来和希望。诚如黄翔鹏先生所期许的那样，“希望中国的音乐家，掌握自己的‘基本乐理’，不再依循别人的足迹来走路。我坚信中国人能有自己的基本乐理。中国作曲家应该知道，中国音乐的‘有调天地’，比之‘大小调体系’是另一璀璨缤纷的世界。这还是一片未曾开垦的处女地。”[4]145因为，“中国音乐在十二律中则有同均三宫的 180 调之多，其间实无一首存在着调性的重复。”[7]而且，“中国曲调的研究，对于复调写作的技术，更将提供出西方未有的丰富多彩，赋格手法中的守调答题，可以遍历三宫中的 15 个调而不离同均。诸如此类，对于传统音乐浸沉出没、涉足即深之时，必将会有更多的意想不到的新发现纷沓并至。”[7]令人欣喜的是，2011 年，我国著名作曲家罗忠镕先生以“同均三宫”原理为依据，结合“序列作曲”的一般法则，创作出了长笛、中提琴、竖琴三重奏室内乐作品《同均三宫》。该作品的成功问世的确让我们看到了民族音乐创作所展现出来的另一璀璨缤纷的世界，同时也让我们领悟到了“同均三宫”原理的价值和意义所在。

四、“旋宫”与“转调”

作为传统宫调理论中的重要技术理论，旋宫古法的内容和方法早已失传。我们今天所看到的有关旋宫问题的文献典籍，主要是唐以后的材料。但是，由于历代文人的“不为”或“不能”，往往对技术问题一般都采取忽略态度。特别是宋以后，把阴阳五行、方位等学说混入旋宫理论，并且发展到极端，在旋宫理论及其“依月用律”的应用上，都制造了许多混乱，致使“并不十分复杂的古旋宫问题……被弄得复杂万端、无人能通”[3]122。黄翔鹏宫调理论的重点内容之一，就是对旋宫古法所作的系统整理和基本规范。

1. 合理判定“旋宫转调”形成的时间

历来，人们对中国先秦典籍中关于旋宫转调问题的记载以及究竟有无音乐技术上的实质性意义均持否定或怀疑态度。《周礼》记载的旋宫转调问题也不被相信为先秦的史料，“甚至认为在中国出现旋宫转调只是汉以后或隋以后的事情”[3]67。对此，黄翔鹏从三个方面作出了完全肯定的结论。一是依据对曾侯乙钟的测音研究。曾侯乙钟的总音域跨五个八度，除了七个基本音级外，还有或同或异的变化音级，因而十二律齐备，可以在三个八度的中心音域范围内，构成完整的半音阶；而且，从实际试奏的结果看，虽然旋宫转调存在局限，即不能在所有十二律之中全取七声音阶，但旋宫的能力可达六宫以上。二是依据对曾侯乙钟、磬铭文乐律学体系的研究。通过研究黄翔鹏认为，“曾侯乙钟、磬铭文好比是曾国宫廷中为乐工们演奏各诸侯国之乐而准备的有关‘乐理’知识的一份‘备忘录’。其

中涉及音阶、调式、律名、阶名、变化音名、旋宫法、固定名标音体系、音域术语等方面，相当全面地反映了先秦乐学的高度发展水平。"[3]128 其中，在曾侯乙钟乐律铭文中出现的"兽钟之下角、穆钟之商"等称谓方式为旋宫转调提供了理论依据。三是依据对新石器和青铜时代的已知音响资料的研究。其中，殷墟中的半音阶序列为旋宫转调提供了最大的可能。比如，"安阳小屯埙已经在十一个音之间构成了半音关系，只差一个音就能奏全'十二律'了。我们虽然不能据此得出晚商的音乐已接近完成旋宫转调手法的结论，但至少可以说它们已为西周音乐在旋宫实践方面的发展提供了相当充足的现实基础。"[3]14 这些研究都说明，先秦时期"曾侯乙钟已具备了旋宫转调的能力，其旋宫的范围也大大超过了《周礼·春官·大司乐》的记载。"[3]68

2. 梳理和辨正旋宫古法中的各种称谓方法及表现形式

在旋宫古法中的随月用律问题上，历来存在分歧和误解，其称谓方法及表现形式模糊不清、混乱异常，严重地影响了人们对旋宫转调问题的正确理解和判断。为还原历史真貌，黄翔鹏结合《乐书要录》中的各种图表，对先秦以来的有关文献史料进行系统研究，从而发现问题，纠其所误，明辨是非。他先后发表了《旋宫古法中的随月用律问题和左旋、右旋》⑨《"之调称谓" "为调称谓"与术语研究——兼谈曾侯乙编钟的乐制》⑩等一批重要成果。通过梳理和研究，使自古遗留下来的各种模糊认识得到澄清，其称谓方法及表现形式具有了可感性和可操作性。比如他强调，祖孝孙所说的"以十二律各顺其月旋相为宫"，就是先秦以来的"之调式"传统，而"以十二月旋相为声(调)"，就是先秦以来的"为调式"传统，亦即《乐书要录》中所讲的"顺旋"和"逆旋"的两种旋宫方式。因此可以确定，唐以后用来阐明周代两种旋宫古法的图说，实际上就是先秦的旋宫理论。另外，通过对文献的梳理和考证，他发现，《乐书要录》在解释"顺旋"的"之调式"体系时，文字上用的则是"逆旋"的"为调"称谓，相反，在解释"逆旋"的"为调式"体系时，文字上用的却是"顺旋"的"之调"称谓。而且他还强调，宋代提出的所谓"左旋"和"右旋"，实际上就是唐代的"逆旋"和"顺旋"，但是《宋史》在解释"左旋"的"为调式"称谓时，却表现出了宫调系统的零乱，故无法解惑。由于"为调式"和"之调式"的称谓往往产生互换，因此在"左旋" "右旋"的名、实之间制造了一些混乱。因此用他的话说，长期以来，我们之所以没有采用本国音乐史中固有的"左旋" "右旋"的提法，而要借用国外研究中国音乐所创用的"为调式" "之调式"术语，主要就是由于称谓方法及表现形式(即名、实)之间的混乱，且长期得不到澄清和辨正的原因。鉴于此，他特别提醒人们，对于唐、宋以来的文献史料，一定要认真加以辨识，以免制造更大的混乱。

3. 规范和界定"旋宫转调"概念的基本内涵

首先黄翔鹏认为，左旋(逆旋、为调式)、右旋(顺旋、之调式)看上去似乎只是产生宫调的顺序和名称的不同，但在实践发展过程中，它们有着体系上的界限。他指出，"左旋"的方法出于古代宫廷雅乐中规定用"调"(调式)和礼仪上的需要，而重音乐实践不重礼仪的曾国之乐则采用"右旋"。这一点，从唐代的宫廷雅乐用"逆旋"(左旋)而燕乐和民间音乐用"顺旋"(右旋)可以说明其中的道理。另外，宋代的雅乐和燕乐曾一度全用左旋，但是最后却明令废止左旋而统一采用了右旋，这完全是出于实践的选择，而不在于左旋各调产生顺序的繁琐。最终他认为，"律、声命名系统的宫调关系，以'右旋'称谓方式为主，有助于深入理解中国民族音乐宫调关系的规律。由于它在体系上严密而完备……在中国音乐史中也始终作为指导性的理论与技术规范而存在着。"[1]102 这一观点，符合"夫宫，音之主也"的理念，故值得信赖。

除了提出"体系"上的界限外，黄翔鹏还对"之调式" "为调式"以及"旋宫转调"等概念的内涵进行了重新解读和辨正。关于日本音乐学家林谦三提出的"之调式"和"为调式"两个术语，他明确指出，这里并不是中文的"调式"概念，准确地讲，应该是"之调称谓"和"为调称谓"，是两种称谓法。他进一步强调，"顺旋" "逆旋"与"左旋" "右旋"也属于称谓方法，而不是调式概念。关于"旋宫转调"概念，他在尊重传统的基础上，充分考虑到了现代人的语言习惯，并对此作出了明确解释。他说，"'旋宫转调'一词，对于不熟知传统乐律学的人们说来，往往单纯把它理解作：调高的变换——宫音位置在十二律中的易位。其实'旋宫'与'转调'应该是两个概念，'旋宫'指调高的变换，而'转调'指调式的变换。"[3]110 亦即，"旋宫的古义，指宫音的移位；转调的古义，指宫音定位后音列不变情况下，调式主

音的更替。合今义时，前者是调性的转调，后者是调式的转调。”[3]67这一系列的概念界定语言规范、内涵清晰，消除和澄清了以往人们在“之调式”“为调式”以及“旋宫转调”等概念上的疑惑和模糊认识，为该领域的学术研究及术语规范奠定了基础。

总之，作为 20 世纪中国传统音乐领域内的重要学术成果，黄翔鹏“宫调学”理论体系概念清晰、内涵丰富、逻辑缜密，其间蕴涵着大智慧和大学问，体现了“系古今、辨名实、重实践”的学理和原则。在中国传统基础乐理没有来得及像欧洲那样经历过一个长期的、对传统音乐文化采用现代方法进行系统整理的情况下，他为“宫调”及“宫调理论”、“乐学”与“律学”、“音”及“音阶”、“旋宫”与“转调”等一系列术语所作的规范和界定史无前例；他提出的“律、声系统关系”“七律定均、五声定宫”“五声为骨干、七声为背景”“均、宫、调三层次概念”以及“同均三宫”等宫调学原理学术价值特别巨大。他所创立的各种“宫调”学说以及所倡导的学术思想及学科理念，对中国传统宫调理论的研究、学科建设以及民族音乐创作实践将产生积极而重要的影响。

责任编辑：钱芳

注释：

①黄翔鹏《溯源探流》，人民音乐出版社，1993 年，第 224 页。

②黄翔鹏《传统是一条河流》，人民音乐出版社，1990 年，第 94-104 页。

③同注②。

④黄翔鹏《乐问》，中央音乐学院学报社，2000 年，第 276 页。

⑤同注②，第 97 页。

⑥薛良等《音乐的实用知识》，中国文联出版公司，1993 年，第 238-240 页。

⑦蒲亨建《传统七声音阶三分说伪证问题的提出》，载于《音乐艺术》，1990 年第 4 期。

⑧同注④，第 181 页。

⑨黄翔鹏《旋宫古法中的随月用律问题和左旋、右旋》，载于《溯源探流》，人民音乐出版社，1993 年，第 109-127 页。

⑩黄翔鹏《“之调称谓”“为调称谓”与术语研究——兼谈曾侯乙编钟的乐制》，载于《中国音乐》，1995 年第 2 期。

参考文献：

[1] 黄翔鹏. 传统是一条河流 [C]. 北京：人民音乐出版社，1990.
[2] 中国艺术研究院音乐研究所. 中国音乐词典 [M]. 北京：人民音乐出版社，1985：255.
[3] 黄翔鹏. 溯源探流 [C]. 北京：人民音乐出版社，1993.
[4] 黄翔鹏. 乐问 [C]. 中央音乐学院学报社，2000.
[5] 黄翔鹏. 中国人的音乐和音乐学 [C]. 济南：山东文艺出版社，1997.
[6] 黄翔鹏. 民间器乐曲实例分析与宫调定性 [J]. 中国音乐学，1995(3)：12.
[7] 黄翔鹏. 建立我们自己的“基本乐理” [J]. 中国音乐学，1996(2)：8.